

УДК 780.616.432:781.66

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-19>

Ганна РАДЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5216-4355

*провідний концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) aradcenko502@gmail.com*

Людмила ПЕТРЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5816-1980

*концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) liudmyla.petrenko@num.kh.ua*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ СКРИПКИ У ВИШАХ

У статті розглядаються особливості професійної діяльності піаніста-концертмейстера в класі скрипки в процесі навчання студентів у вишах, акцентуються характерні риси основного корпусу скрипкових концертів, задіяних в навчальному процесі, а також висвітлюються аспекти взаємної співпраці студента і акомпаніатора. Жанр скрипкового концерту є основним компонентом навчального репертуару студентів-скрипалів і не втрачає своєї актуальності в широких творчих пошуках професійних солістів у теперішній час. Відзначається, що для вдалої роботи над опануванням музичного матеріалу концертів, від концертмейстера потребується глибоке розуміння специфіки та стилістичних рис скрипкового репертуару. Піаніст в ансамблевій грі являє собою фундамент будівлі виконання і виступає одночасно як соліст, ансамбіліст та акомпаніатор. Він організовує ритмічну сторону виконання та часто виступає у ролі диригента під час спільного творчого процесу. Виконання концертмейстером значущого корпусу партій репертуару скрипалів ґрунтується на традиції, що створена цілими поколіннями митців.

Метою дослідження є виявлення основних аспектів взаємодії концертмейстера із солістом, а також визначення шляхів ефективності спільної роботи. При опрацюванні опублікованих матеріалів було використано аналітичний, історико-біографічний та системний дослідницькі підходи, педагогічний та практичний методи. Стаття ґрунтується на особистих авторських переконаннях, заснованих на власному професійному досвіді, бо сама постать та роль акомпаніатора на шляху інтерпретації та виконавської реалізації скрипкового репертуару під час навчального процесу на теперішній час недостатньо науково висвітлена. Отримані висновки можуть бути застосовані у практичній підготовці піаністів-концертмейстерів. Діяльність концертмейстера в скрипковому класі залишається замало вивченою в реаліях сьогодення, що і визначило завдання та наукову новизну даної статті. Залишаються недостатньо розкритими аспекти спільної роботи педагога і концертмейстера, психологія взаємин студента та акомпаніатора а також роль останнього у процесі передконцертної підготовки і у самому процесі спільного виступу на сцені. Все це створює родюче поле для подальших наукових пошуків.

На сьогоднішній день з роботи концертмейстерів практично зник інститут підвищення кваліфікації. Раніше акомпаніаторів, як і педагогів, направляли в інші виші на тривалий термін для відвідування класів різних кафедр: це сприяло підвищенню професійного рівня спеціаліста та розширювало творчі горизонти. За об'єктивних причин подібне давно неможливо, і, не дивлячись на безліч записів та живих трансляцій, живе спілкування та обмін думками нічим не замінити.

Ключові слова: *піаніст, партія, композитор, студент, концертмейстер.*

Anna RADCHENKO,

orcid.org/0000-0001-5216-4355

Leading concertmaster at the Department of Orchestral String Instruments
 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 (Kharkiv, Ukraine) aradcenko502@gmail.com

Lyudmila PETRENKO,

orcid.org/0000-0001-5816-1980

Concertmaster at the Department of Orchestral String Instruments
 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 (Kharkiv, Ukraine) liudmyla.petrenko@num.kh.ua

SOME ASPECTS OF THE WORK OF A PIANIST-CONCERTMASTER IN A VIOLIN CLASS IN UNIVERSITIES

The article examines the features of the professional activity of a pianist-concertmaster in a violin class during the training of students in universities, emphasizes the characteristic features of the main body of violin concertos involved in the educational process, and also highlights aspects of mutual cooperation between the student and the accompanist. The violin concerto genre is a major component of the educational repertoire of violin students and does not lose its relevance in the broad creative searches of professional soloist today. It is noted that for successful work on mastering the musical material of concerts, the accompanist needs a deep understanding of the specifics and stylistic features of the violin repertoire. The pianist in ensemble playing is the foundation of the performance structure and acts simultaneously as a soloist, ensemble player and the accompanist. He organizes the rhythmic side of the performance and often acts as a conductor during the joint creative process. The concertmaster's performance of a significant body of violinist repertoire parts is based on a tradition created by entire generations of artists.

The purpose of the study is to identify the main aspects of the interaction between the accompanist and the soloist, as well as to determine the ways of effective collaboration. When processing the published materials, analytical, historical-biographical and systemic research approaches, pedagogical and practical methods were used. The article is based on the author's personal beliefs, based on his own professional experience, because the very figure and role of the accompanist on the path of interpretation and performance realization of the violin repertoire during the educational process is currently not sufficiently scientifically covered. The conclusions obtained can be applied in the practical training of pianists-concertmasters. The activities of the accompanist in the violin class remain insufficiently studied in today's realities, which determined the task and scientific novelty of this article. Aspects of the joint work of the teacher and the accompanist, the psychology of the relationship between the student and the accompanist, as well as the role of the latter in the process of pre-concert preparation and in the process of joint performance on stage remain insufficiently revealed. All this creates a fertile field for further scientific research.

Today, the institution of advanced training has practically disappeared from the work of accompanists. Previously, accompanists, like teachers, were sent to other universities for long periods of time to attend classes in various departments: this helped to improve the professional level of the specialist and broaden their creative horizons. For objective reasons, this has long been impossible, and despite numerous recordings and live broadcasts, there is no substitute for live communication and exchange of ideals.

Key words: pianist, part, composer, student, concertmaster.

Постановка проблеми. Професія піаніста-концертмейстера складна та багатогранна. Піаніст-концертмейстер одночасно виступає як соліст, ансамбліст і акомпаніатор. Отже, величезна кількість психологічних процесів поєднуються між собою під час виконання партії. Відразу хочеться вказати на поширену помилку: заклик студенту – «слухай концертмейстера!», або концертмейстеру – «слухайте соліста!». Насамперед необхідно вміння слухати, що йде з-під пальців (тобто свій звук), і одночасно чути те, що виходить разом із солістом. Як же навчитися цієї професії? Існує кафедра концертмейстерської майстерності у вищих навчальних закладах, але часу для занять зі студентом дають небагато, та й студенти, захо-

плені студентським життям, заняттями зі спеціальності, особистої уваги предмету не приділяють. І ось приходить новоспечений спеціаліст на роботу, йому вручають кипу нот: йди вчи партії. А що вчити, як вчити?.. Він або вона поводяться з роялем так, як їх вчили в класі сольного фортепіано, але в ансамблі зі струнними багато чого по-іншому: ритм, звук, штрихи, які необхідно синхронізувати з партнером. Відмінність метро-ритму в ансамблевій грі відрізняється від сольної передусім тим, що піаніст-концертмейстер виступає в ролі диригента у процесі спільної гри. Він організовує ритмічну сторону виконання: «тримає сітку». Жодна ритмічна свобода, як при сольній грі, неприпустима. Усі прискорення або уповіль-

нення можуть бути лише спільними. Піаніст в ансамблевій грі – фундамент будівлі виконання. Не менш важливий і внутрішньо-тактовий ритм. Навіть дуже хороші сольні виконавці, сідаючи в ансамбль, не маючи концертмейстерської практики, не враховують цього фактора, через що ритмічна організація музики хитається, а стрункість зникає. Густа сольна педаль не підходить, вона знищує прозорість спільної із солістом вертикалі, її замінює пальцеве *legato* – прийом дуже непростий. «Педаль у соліста» – казала одеська віолончелістка О. І. Барон. А баланс звуку між солістом і концертмейстером! Відносно недавно з'явилася мода грати з повністю відкритою кришкою роялю. Для виконання вокальної музики це доречно. Але не в дуеті зі струнними. Роялі наші – не «Бехштейни», не «Стейнвейї» з їх чуйною механікою, а у студентів у руках не «Страдіварі» у найкращому випадку. Концертмейстер виявляється на одному звуковому рівні із солістом, а набагато частіше перекриває його. Та чарівна звукова відстань між ними, яка надає звучанню об'єм, не виявляється і спільне звучання стає плоским. Виконання концертмейстером основного корпусу партій репертуару скрипалів ґрунтується на традиції, яка створена поколіннями виконавців. Що це означає? Виконавчий план партії побудований так, щоб солісту було зручно грати, щоб гра була природною, переконливою, давала можливість грати, як відчуваєш музику, тобто ігрову свободу: насамперед ідеться про темпові стратегії. Професійний концертмейстер насправді виховує такого фахівця, терпляче, не шкодуючи часу. Але, зайняті навчанням, студенти та педагоги частіше за все не звертають уваги на концертмейстерів. «Шлях визнання місії концертмейстера в історико-музичному процесі позначений складністю, зумовленою не тільки тривалою усталеністю думок щодо її «вторинності», в контексті професійної освіти й художньої практики» (Нікітська, 2025: 10).

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

При написанні статті було опрацьовано низку джерел, які присвячені висвітленню багатовекторності творчих функцій піаніста-концертмейстера, а саме: осмисленню гармонізуючої функції як першооснови концертмейстерського мистецтва (Повзун Л., 2009); окресленню діяльності акомпаніатора як однієї з основ фахової освіти та формування, кристалізації та творчої реалізації виконавської концепції твору (Нікітська Є. С., 2025); розбудові вітчизняної теорії концертмейстерського мистецтва як цілісного феномена (Молчанова Т. О., 2013, 2015). Наукові праці Боровицької О. (2018) та Калашнікової А. (2024) част-

ково торкаються аспекту ієрархії виконавського тандему «піаніст-концертмейстер – соліст» та уточнюють статус феномену концертмейстерської діяльності. Загалом, стаття ґрунтується на особистих авторських переконаннях, заснованих на власному професійному досвіді, бо сама постать та роль акомпаніатора на шляху інтерпретації та виконавської реалізації скрипкового репертуару під час навчального процесу на теперішній час недостатньо науково висвітлена.

Метою дослідження є виявлення основних аспектів взаємодії концертмейстера із солістом, а також визначення шляхів ефективності спільної роботи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Основу навчального репертуару студентів-скрипалів у вищому навчальному закладі складають такі концерти: Вольфганг Амадей Моцарт Концерти №3, 4, 5; Макс Брух Концерт №1; Каміль Сен-Санс Концерт №3; Фелікс Мендельсон Концерт E-moll; Генрік Венявський Концерт №2; Анрі В'єтан Концерт №5; Ян Сібеліус Концерт D-moll; Йоганес Брамс Концерт D-moll та Семюел Барбер Концерт G-dur. Розглянемо ці концерти з точки зору роботи піаніста-концертмейстера. Концерти *Моцарта* №3, №4, №5 – це наріжний камінь у репертуарі скрипалів. Якщо для піаністів вони не є обов'язковими й виконуються за бажанням, то серед скрипалів немає жодного, хто б не проходив їх у процесі навчання. На будь-якому конкурсі чи прослуховуванні для вступу до оркестру ці концерти входять до обов'язкової програми. Трохи про виконання музики Моцарта. Моцарт – композитор оперний. Вокальність є основою його інструментальних творів, манера виконання котрих суттєво змінилася після Другої світової війни: до цього, судячи із записів, скрипалі й піаністи виконували музику Моцарта емоційно насичено, повним звуком, немов «вокалізуючи» мелодичну лінію. Еталоном подібного виконавського стилю є записи французького скрипаля Артюра Грюмьо. Серед піаністів подібним зразком виступає гра геніального румунського піаніста Діну Ліпатті: його запис Сонати Моцарта ля мінор К. 310 та Концерту №20. У тій же манері акомпанує оркестр під керівництвом Герберта фон Караяна. Нині від подібних інтерпретацій майже не залишилося й сліду, у виконанні майже відсутнє вібрато, довгі ноти скорочуються, звучання стає емоційно-збідненим та сухим. Через це яскрава, пройнята театральністю музика Моцарта втрачає свою сутність. Темпи у творах часто завищені, через що страждає деталізація музики. От і доводиться бідному концертмейстерові підлаштову-

ватися під таку манеру: майже не користуватися педаллю, скорочувати штрихи, грати лише «верхньою» клавіатурою, тобто не натискаючи клавіш до дна. «Для Моцарта концерт, насамперед, став втіленням контрасту між: блискучим солістом і стриманим оркестром, інтимно-експресивним і масованим величним звучанням, незмінним тембром соліста і нестриманою мінливістю барв в оркестрі» (Ракочі, 2021: 382).

Тричастинний концерт **Макса Бруха** скрипалі називають «малим Брамсом». Його виконують як просунуті студенти музичного училища, так і студенти вишу. Кожна з частин концерту дає можливість розвинути вміння передавати різні емоційні стани: драматизм першої, лірику другої та яскравий танцювальний фінал. Музика потребує насиченого звучання, вміння користуватися агогікою, сприяє виробленню діапазону динаміки. Партія акомпанементу несе в собі ті ж риси і дає концертмейстеру можливість проявити свої піаністичні й музикантські вміння. Багатошарова фактура вимагає густої педалізації з увагою до балансу звучання, щоб не піддатися спокусі надто потужної гри. Зазвичай піаністи пропускають велике тутті першої частини, що призводить до руйнування форми, до її перекосу. Нажаль, перша частина й фінал потребують швидшого темпу, ніж той, у якому студенти зазвичай їх виконують. Особливо фінал програє, стаючи важкуватим, тож прагнення грати якісно йде на шкоду характеру частин.

Концерт **Каміля Сен-Санса** №3 складається з трьох частин, його музика по-французьки холоднувата, дещо декоративна. Зазвичай студентам педагоги дають виконувати першу частину або другу й третю. Студенти неохоче погоджуються його грати, особливо першу частину, тому що музика концерту дещо застаріла. Як правило, його дають студентам із середніми здібностями для розвитку технічної бази та знайомства зі стилем. Виконання концерту потребує чіткої темпової стратегії, особливо в другій і третій частинах і саме про неї педагог-скрипаль має розповісти концертмейстеру.

Видатний польський скрипаль і композитор **Генрік Венявський**. Його Другий концерт виконує кожен студент-скрипаль, зазвичай першу частину або другу й третю. Венявський – виконавець-романтик, віртуоз, і музику він писав у тому ж стилі. Витончена салонна лірика його тем пронизана польськими танцювальними формами: мазурками, полонезами. Віртуозність концерту помірна, загалом це яскрава, тепла лірика. Здавалося б, особливих складнощів немає, але переконливої, виразної гри частіше не виходить. Якщо технічно

студент сильний, то ліриці не вистачає щирості – і навпаки. Концерт не дається в студентські руки легко: відчуття міри, смак до салонної лірики, граціозно-витончена виконавська манера – завдання занадто складне. Оркестрова партія, перекладена для фортепіано, оманливо проста, тут ніби й грати нічого, але тільки на перший погляд. Тутті виявляються незручними, потрібен ретельний підбір аплікатури, звук і характер тем вимагають вдумливої роботи для оволодіння музичним стилем, якщо концертмейстер ставить собі завдання продемонструвати навички майстерності.

Тричастинний концерт **Семюела Барбера** написаний у XX столітті в традиційній тональній манері, це романтична лірика з віртуозним фіналом. Його виконують, хоч і не часто, концертуючі виконавці. Вочевидь, їх приваблюють друга й третя частини концерту. Перша частина майже повністю «належить» піаністу-концертмейстеру (партія скрипки тут другорядна) й зазвичай дається професійно слабким студентам із нерозвиненою технікою. Красива лірична музика надає концертмейстеру безліч можливостей для виразної, рельєфної гри. Друга частина концерту діалогічна, скрипка та рояль грають дуєтом. А от фінал, який виконується в швидкому темпі й вимагає якісного володіння штрихами від скрипалів, для піаніста-концертмейстера є певним випробуванням – чистим акомпанементом у його диригентській іпостасі. Тут потрібно демонструвати підвищену увагу, щоб не дати солістові «загнати» темп та допомогти втриматися в межах узятго руху.

Концерт **Фелікса Мендельсона** E-moll виконують і концертуючі солісти, і студенти. Ясна, прозора музика твору – «місточок» до П'ятого концерту В'єтана. Окрім вироблення дрібної «бісерної» техніки гри та м'якого, теплого звуку, концерт дуже сприяє формуванню доброго музичного смаку, що дозволяє пройти між Сцилою і Харибдою: тобто не впасти в сентиментальність, але й не грати сухо. Нажаль, склалася манера виконувати цей твір занадто швидко, особливо третю частину, граючись штрихами, й тим самим позбавляючи себе і слухача можливості насолодитися деталями чарівного рондо. Концерт написаний у чіткій комунікації з партією оркестру, що вимагає уваги концертмейстера під час передачі тематизму від соліста до піаніста і навпаки.

П'ятий концерт **Анрі В'єтана** називають «енциклопедією штрихів», для оволодіння котрими він і призначений. Його використовують як трамплін для переходу до таких концертів, як твори Яна Сібеліуса та Йоганеса Брамса. Зазвичай концерт виконують у середньому темпі, спрямовуючи всю

увагу на якість штрихів, точність і акуратність їх виконання. Однак, поза увагою лишається його художній зміст. Якщо свідомо додати темпу, то музика концерту повноцінно розкриває своє драматично-патетичне наповнення. Можливо, глибиною образи й не виблискують, але для виконавця з драматично-віртуозним спрямуванням тут є чим захопитися самому і, відповідно, захопити слухача, та саме цей аспект не входить у поле зору ані педагога, ані студента.

Усі вище наведені концерти не становлять складності для піаніста-концертмейстера, якщо у нього міцна технічна база, є музикальність і артистизм. Тепер ми підходимо до концертів, які ставлять перед концертмейстером складні завдання: твори Сібеліуса та Брамса.

Концерт *Яна Сібеліуса* D-moll – це симфонія для скрипки з оркестром. Музичний матеріал, особливо першої частини, виступає на рівних із скрипкою: величезні тутті, повний склад оркестру. Експресивна партія провокує піаніста на гучну, потужну гру. Необхідний строгий розрахунок динаміки, щоб і соліста не перекрити, і яскравість виконання не втратити. За традицією, тутті першої частини концертмейстери укорочують, що призводить до плачевного результату, тому що форма твору руйнується та й цілісність вражень від прослуховування теж втрачається. У другій частині концерту виконавцям необхідно звернути увагу на перші вісім початкових тактів: вони повинні гратися суворо в темпі, бо навіть невелике *rubato* руйнує ритмічну стрункість і спотворює характер вступу. Початок фіналу має гратися без педалі, сухо й строго. На протязі всієї третьої частини стоїть вказівка на форте і фортіссімо, проте грати гучно і швидко важко виконавцю, та й слухач втомлюється. Необхідно позначити місця, де звучність слід знижувати, тобто моменти звукового й експресивного відпочинку, педаль тут концертмейстерові слід використовувати економно, щоб фактура лишалася прозорою.

Скрипковий концерт *Йоганеса Брамса* рідко можна почути у студентському виконанні, зазвичай його грають на випускному іспиті ті студенти, що володіють відмінними здібностями і за роки навчання змогли стати професіоналами. Концерт вимагає від виконавців не тільки відмінної технічної підготовки, але й музикальної зрілості. Від піаніста-концертмейстера також необхідне вміння грати свою партію оркестрово та добре знати партитуру. Видатний піаніст XX століття Артур Шнабель зробив фортепіанну редакцію оркестрової партії і, як у редакціях сонат Брамса для фортепіано, дуже ретельно виставив аплика-

туру. Якщо піаніст не пожалкує свого часу і сил і вивчить її, то нагородою для нього стане грамотне фразування і красивий звук, що виникає ніби сам по собі. У першій частині концерту є секрет: піаніст має грати строго ритмічно, не дозволяючи собі ніяких темпових коливань, бо музика тут надзвичайно виразна і провокує на вільну гру. Не треба піддаватися емоціям. При ритмічно суворій грі концертмейстера соліст відчуватиме тверду опору і отримає можливість грати виразно. Друга частина починається довгим оркестровим вступом, майстерність виконання котрого повністю залежить від розтяжки пальців піаніста. В цілому, друга і третя частини ставлять концертмейстера в складне становище: у другій частині прозора фактура при перекладанні на фортепіано виходить рідкою і погано підтримує соліста. Те ж саме відбувається і з фіналом твору: урочиста, святкова музика і негусто насичена фактура. Тут можна і потрібно використовувати щільну педалізацію, не боячись змішувати гармонії, аби досягти хоч якогось обсягу звучання.

Висновки. На сьогоднішній день з роботи концертмейстерів практично зник інститут підвищення кваліфікації. Раніше акомпаніаторів, як і педагогів, направляли в інші виші на тривалий термін для відвідування класів різних кафедр: хто працював з вокалістами – у вокальні класи, хто з інструменталістами – у класи струнних і т.д. Це сприяло підвищенню професійного рівня спеціаліста та розширювало творчі горизонти. За об'єктивних причин подібне давно неможливо. Звісно, записи або живі трансляції в якійсь мірі допомагають тим, хто хоче і може професійно розвиватися, але живе спілкування та обмін думками цим не замінити.

У статті було розглянуто основний корпус скрипкових концертів, що використовуються при навчанні скрипаля у вишах з точки зору піаніста-концертмейстера, а також деякі професійні проблеми, що виникають у процесі роботи. Та багато що в роботі концертмейстера залишилося не розкритим: робота педагога і акомпаніатора разом, психологія взаємин студента і концертмейстера, роль піаніста у процесі передконцертної підготовки і сам процес спільного виступу на сцені. Усе це створює родюче поле для майбутніх наукових пошуків. За межами аналізу залишилися концерти XX століття Едварда Елгара та Кароля Шимановського. Вважаємо, що без освоєння вище перелічених концертів не варто братися за сучасну музику. До неї потрібно підходити вже маючи технічне оснащення та достатній музикантський досвід.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. І. Робота концертмейстера в навчальних закладах країни: компетентнісний аспект. *Молодий вчений*. Херсон, 2020. №10(86). С. 314-317. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-64>.
2. Боровицька О. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. Херсон, 2018. №4(56). С. 476-479.
3. Економова Е. К. Організація співтворчості. Навчальний посібник для концертмейстера і співака. Одеса, 2003. 208 с.
4. Журавльова Н. Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. №1. С. 26-31. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>.
5. Калашникова А. І. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 1 (04). С. 35-39.
6. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 557с.
7. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 212-217.
8. Нікітська Є. С. Постать концертмейстера в сучасному музикологічному дискурсі: вектори осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2025. №75. С. 9-27. DOI: 10.34064/khnum-75.01/
9. Повзун Л. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 106с.
10. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: автореф...дис... док. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 625 с.
11. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
12. Moore G. Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist. London: Hamish Hamilton, 1962. 304 p.

REFERENCES

1. Bondarenko A. I. (2020). Robota kontsertmeistera v navchalnykh zakladakh krainy; kompetentnisnyi aspekt [The work of an accompanist in educational institutions of the country: a competency aspect]. *Molodyi vchenyi*. Kherson. 10(86), 314-317. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-64>. [in Ukrainian].
2. Borovytska O. (2018). Kontsertmeisterska diialnist: problema definitsii poniattia, sutnist fenomenu, suchasni realii vykonavstva [Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance]. *Molodyi vchenyi*. Kherson. 4 (56). 476-479. [in Ukrainian].
3. Ekonomova E. K. (2003). Orhanizatsiia spivtvorchosti [Co-creation organization]. *Navchalnyi posibnyk dlia kontsertmeistera i spivaka*. Odesa. 208p. [in Ukrainian].
4. Zhuravlova N. (2023). Kontsertmeisterska intuitiia: do sutnosti poniattia [Concertmaster's intuition: to the essence of the concept]. *Fine Art and Culture Studies*, Volyn, 1. 26-31. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>. [in Ukrainian].
5. Kalashnykova A. I. (2024). Tezaurus kontsertmeistera: systemnyi pidkhid [Concertmaster's thesaurus: a systematic approach]. *Slobozhanski art studios*. Odesa: Helvetica Publishing House, 1 (04). 35-39. [in Ukrainian].
6. Molchanova T. O. (2015). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka [The art of the concert pianist in the cultural and historical context: history, theory, practice: a monograph]. Lviv: Liga Press, 557. [in Ukrainian].
7. Molchanova T. O. (2013). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u sotsiokulturnomu konteksti suchasnosti [The art of a pianist-concertmaster in the socio-cultural context of modernity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (1). 212-217. [in Ukrainian].
8. Nikitska Ye. S. (2025). Postat konsertmeistera v suchasnomu muzykologichnomu dyskursi: vektory osmyslennia [The figure of the concertmaster in modern musicological discourse: vectors of understanding]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osviti*. Kharkiv, 75. P. 9-27. DOI 10.34064/khnum-75.01. [in Ukrainian].
9. Povzun L. (2009). Ansambleva tvorchist pianista-kontsertmeistera [Ensemble creativity of a pianist-concertmaster; a manual for students of higher educational art institutions]. Odesa: Photosynthetics. 106. [in Ukrainian].
10. Rakochi V. O. (2021). Instrumentalni kontsert XVII-XVIII stolit: heneza, klasyfikatsiia, orkestr [Instrumental concert of the 17th–18th centuries: genesis, classification, orchestra]: thesis...dis...doctor in arts: 17.00.03. Odesa. 625. [in Ukrainian].
11. Filosofs'kyi entsyklopedychnyi slovnyk (2002) [Philosophical Encyclopedic Dictionary / edited by V. I. Shynkaruk]. Kyiv: Abris, 742. [in Ukrainian].
12. Moore G. (1962). Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist. London: Hamish Hamilton. 304.

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025